

**[K r i t i k a]**

## Kelet-európai műfajtudat

VIRGINÁS ANDREA: *FILM GENRES IN HUNGARIAN AND ROMANIAN CINEMA*. LANHAM: LEXINGTON BOOKS, 2021.

Vannak szerzők, akik nem érik be egyszerre egy könyvvel: rögtön kettőt írnak. Ez lehet az első benyomásunk Virginás Andrea angol nyelven megjelent monográfiájával kapcsolatban is, amely a kortárs magyar és román műfajfilm változásait, tendenciáit térképezi fel. A Sapiientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem filmművészet, fotóművészet, média szakának tanszékvezető docensénél aligha van alkalmasabb szakember erre a feladatra. Önálló könyveket írt a posztmodern bűnügyi filmről, szerkesztőként dolgozott a kelet-európai film kultúratudományos megközelítési formáit bemutató tanulmányköteten, és számos angol nyelvű tanulmánya jelent meg a mostani monográfia tárgyában – nem is beszélve egyetemi jegyzetként közreadott, kiváló műfajelméleti áttekintéséről (*A kortárs tömegfilm*, 2016). A korábbi művek e vázlatos felsorolásából is kiténik, hogy a *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema* szintetizáló jellegű munka, megkockáztatható, hogy Virginás maga is eddigi legfontosabb könyvének tartja. A nagyváradi születésű, Kolozsváron tanító szerzőnek egyként mély tudása van a magyar és a román film múltjáról és jelenéről, valamint a műfajelmélet nemzetközi fejleményeiről, ezért érthető, hogy a friss kötet fókuszát nem akarta leszűkíteni egyetlen nemzeti filmgyártásra. A körültekintő és alapos, témájában nyilvánvalóan mostantól hivatkozási alapként használható kötet olvastán mégis úgy éreztem, Virginás műfajfilm elemzéseit még alaposabbak és mélyenszántóbbak lehetnek volna, ha magyar és román filmek összehasonlítása helyett inkább egyik vagy másik filmgyártás darabjaira koncentrálna.

Természetesen a szerző is válaszol a kérdésre, hogy miért látja értelmét együtt elemezni az utóbbi két évtized magyar és román műfajfilmjeit. Mint a kötet előszavában írja, meglátása szerint a magyar és a román filmipar mára régiós központtá vált, amihez a kétnyelvű Erdély köztes pozíciója is hozzájárult (vonzó forgatási helyszínt jelent mindkét ország filmesei számára, akik az erdélyi színészekre, szakemberekre is gyakran számítanak). Később Virginás kiemeli, hogy Magyarország és Románia a nyelvi elkülönülés szempontjából is hasonlít egymás-

ra – míg a környező országok a szláv nyelvcsaládhoz tartozás révén nagyobb régiós filmpiacokba tagozódnak –, illetve módszertani megközelítéséhez hozzátartozik, hogy nemcsak a nemzeti filmgyártások kontextusában, hanem régiós és globális összefüggésekre is érzékenyen szeretné elemezni a magyar és a román műfajfilmeket. A gyártó országokat a Mette Hjort nevéhez kapcsolható „kis nemzeti filmgyártások” képviselőiként azonosítja nemcsak a Hjort nagy hatású könyvében (*Small Nation, Global Cinema*, 2005) és a Donald Petrie-vel közösen szerkesztett *The Cinema of Small Nations*ben (2007) rögzített változók alapján, hanem abból a szempontból is, hogy Virginás szerint a magyar és a román filmgyártásnak sincs más választása, mint ellenpontot képezni és az autonómia jeleit felmutatni a hegemon pozícióra törő globális (hollywoodi) filmmel szemben. Állítása szerint a „21. századi magyar és román mozi a műfaji – eredendően a klasszikus Hollywoodból származó – motívumok különleges esztétikai és poétikus felhasználása révén artikulálja önálló pozícióját a kis filmgyártások között” (p. 86., az idézetek a saját fordításaim – K. B.). A könyv előszavában Virginás azt is megfogalmazza, hogy ezek a hollywoodi eredetű klasszikus műfajok a korábbinál fontosabb hivatkozási alapot jelentenek a szóban forgó kelet-európai filmgyártásoknak; rendszerint művészfilmes kontextusban építenek fel műfajfilm motívikus szerkezeteket, illetve hibridizálják e két formát; a magyar és a román műfajfilmek invencióit pedig érdemes volna az egyetemes műfajképek részeként kezelni, beledolgozni a (zömében hollywoodi példaanyagra koncentráló) műfajelméletekbe. Hozzátehetjük, a könyv legfőbb célkitűzése, hogy ez utóbbi feladatból kivegye a részét.

A kiinduló megfigyelések, feltevések és kutatói szándékok rögzítése után Virginás a magyar és a román műfajfilm történetének vázlatos, de így is alaposnak tetsző áttekintésével lép közelebb a tárgyahoz, majd egy olyan műfajelméleti áttekintéssel folytatja, amely önállóan is megállná a helyét e tárgykörbe bevezető szöveggént. A szerző a tömegfilm és a művészfilm (másik, Király Jenőtől ismerősebb megfogalmazásban: műfajfilm és stílusfilm) határpozíciójába helyezhető filmscsoport leírásában Andrew Nestingen „középfajú” (*medium-concept*) fogalmára támaszkodik, középpont és periféria viszonyát a kulturális rendszerekben pedig Itamar Even-Zohar többrendszerezésemélete (*polysystem theory*) alapján írja

le. Eszerint a periférián zajló változások is a kulturális rendszer integráns részei, és visszahatnak középre, noha a központi kanonizálást nehezíti, hogy a periféria nem aktív kisajátítást, hanem passzív elsajátítást végez (p. 293). A műfaji motívumok beszivárgásának, felhasználásának elemzése közben Virginás leggyakrabban a Jörg Schweinitz műfajelméleti könyve (*Film and Stereotype*, 2011) által ihletett „diegetikus zsánerépítőkövekre” (*diegetic building blocks*) utal, amelyek a Rick Altman-i szemantikus műfaji elemekkel is rokon műfaji sajátosságok: a válságheterotópia a melodrámban, a (technológiai) látványosság a (zenés) romantikus vígjátékban, a transzparens természeti táj a westernben, a szenvedő test a horrorban, a hipermediatizált idegen (látvány) a sci-fiben, az analóg/digitális nyomolvasás a krimiben és a hipermediatizált igazság a thrillerben. Az egyes esettanulmányok nagyrészt e műfajok és „zsánerépítőkövek” aktualizálásáról szólnak a kortárs magyar és román film kontextusában.

„A műfajfilmeket úgy kísértik a műfajba tartozó, korábbi filmek, mint *Baileyt*, a Kísért a múlt (*Out of the Past*, 1947) hősét a jelenben a múltja, mely képtelen valóban elmúlni” – idézi Virginás Barry Keith Grant és Malisa Kurtz költői hasonlatát (p. 89.). Márpedig egyre több kísértet gomolyog elő, mióta a digitális filmtáraknak, az illegális letöltésnek és a streamingnek köszönhetően az utóbbi húsz évben az alkotók és a nézők számára is hatalmas számban váltak elérhetővé egy-egy zsáner meghatározó filmjei. A szerző hozzát teszi, hogy a digitális hozzáféréssel a hollywoodi film láthatósága is még tovább nőtt, így a magyar és a román műfaji filmek megszorodása, illetve a műfaji elemeknek a megelőző időszaknál aktívabb beépítése a nemzeti filmgyártások darabjaiba a rendszerszintű kulturális, politikai és mediális változásokra adott válaszkísérletként is értelmezhető. Noha a könyv tartalmaz néhány táblázatot az utóbbi évek legnézettebb magyar és román műfajfilmjeiről, érdemes lett volna összehasonlítani a műfajfilmként besorolható művek számát a megelőző időszak – praktikusán a rendszerváltásoktól az ezredfordulóig tartó évtized – hasonló filmjeivel. A tendenciák áttekintését nehezíti, hogy Virginás meglehetősen szabadon bánik a korszakhatárokkal. Többnyire 2010 után készült filmeket elemez, de néhány fontos példája, például a *Szerlemtől sújtva* (Sas Tamás, 2003) vagy a *Csak szex és más semmi* (Goda

Krisztina, 2005) a kétezres évek elejéről származik – a különbségnek nyilván nagyobb jelentősége van a 2010 után átalakított magyar filmgyártási rendszer kontextusában, mint a román filmes példaanyag esetében, amelyet nem választ ketté hasonló módon az intézményrendszer reformja.

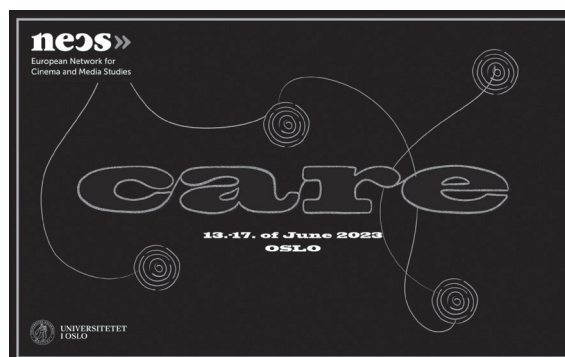
Mint minden műfajelméleti szakszöveg esetében, Virginás könyvével is lehetne vitatkozni egyes filmek műfaji besorolásáról. Sajnos e tekintetben csak a magyar filmek rendszerezéséhez tudok hozzászólni, semmiképp sem a határozott egyet nem értés, hanem inkább a kíváncsiság attitűdjével. Különös döntésnek tűnik a (neo)westernek között említeni a *Vikendet* (Mátyássy Áron, 2015) és a dán *A vadászatot* (*Jagten*, 2012, Thomas Vinterberg), egyúttal teljesen figyelmen kívül hagyni a *Délibáb*ot (Hajdu Szabolcs, 2014) és a *Parkolót* (Miklauric Bence, 2015), noha mindkettő pontosan illene a szerző western megközelítéséhez a férfitraumával való azonosulás lehetősége és a nyílt területi konfliktusok színrevitele miatt. Ugyancsak problematikusnak éreztem a sci-fikről és horrorfilmekről szóló fejezetet, amelyben Virginás hosszan elemez amerikai filmeket, a magyar példák között viszont olyasmiket sorol, amelyek nem tűnnek kifejezetten relevánsnak: a *Taxidermiát* (Pálfi György, 2006) és *A nyomozót* (Gigor Attila, 2008), valamint a gyártási háttérét tekintve magyar filmnek bajosan nevezhető *Wombot* (Fliegauf Bence, 2010), miközben a *Hurkot* (Madarász Isti, 2006) és *Az Úr hangját* (Pálfi György, 2018) a bűnügyi filmes fejezetben elemzi, az *1-gyel* (Pater Sparrow, 2009), az *Aurával* (Bernáth Zsolt, 2014) vagy az *Egon és Döncivel* (Magyar Ádám és Magyar Dániel, 2007) pedig említés szintjén sem foglalkozik. Igaz, a sci-firől és hororról szóló fejezetben szóba kerülő filmek valóban jobban árulkodnak a társadalmi-gazdasági, morális-politikai és biológiai tabuk megsértéséről, amit Virginás e műfajok kortárs kelet-európai darabjaihoz aszszociál. Ám innen nézve is hiányzik annak felmutatása, hogy a kortárs amerikai vagy éppen a 2010 körüli francia horror markáns trendjeit ugyanez a szándék vezérli, tehát nem feltétlenül kelet-európai sajátosságról van szó.

Mindazonáltal Virginás az említett fejezeteket is magabiztosan, a könyv elméleti háttérét játékba hozva és folyton újrakeretezve, változatos szempontú elemzéseken keresztül építi fel, az olvasó és a szerző esetenként eltérő műfajértelmezéséből adódó kérdések tehát sohasem

érvénytelenítik e rendszerezési kísérleteket. Helyenként pedig ragyogó meglátásokkal találkozunk. Különösen izgalmasnak találtam a gondolatmenetet, amely a magyar és román melodramák zárt tereit, szűkös privát világait és klausztrófób stílusát a melodramai túlzás ellentétébe átcsapó „negatív túlzás” jeleiként elemzi – talán ebben a fejezetben működik a legjobban magyar és román filmek közös elemzése is –, míg a bűnügyi filmek esetében a „kelet-európai, kontextusfüggő, testbe vetett, analóg nyomozók és a nyugati (nyugat-európai), dekontextualizált, testen kívüli, digitális nyomozók” (p. 235.) között kimutatott ellentétek teszik plasztikussá a nyugati és a kelet-európai műfajfilmek eltérő közelítésmódjait. Az egyes műfajokra fókuszáló fejezetek között kivételt képez az utolsó, amelyben Virginás a kelet-európai női filmsztárokat, pontosabban e sztárság korlátozott lehetőségeit elemzi, a változatosság – és a még szélesebb körű elméleti kitekintés – kedvéért ezúttal a *star studies* eszköztárát mozgósítva.

Az utolsó fejezet újfent meggyőzhet arról, hogy Virginás Andrea elméleti felkészültsége több mint imponáló: eredeti meglátásai miatt esélye van rá, hogy ténylegesen hozzászóljon a nemzetközi műfajelmélet aktuális kérdéseihez, és a magyar és a román műfajfilmekről tett egyes kijelentéseit valóban meghallják a centrumban zajló műfajelméleti párbeszédben. Ha néhány magyar és talán ugyanígy néhány román olvasó hiányolja is e nemzeti filmgyártások kortárs műfajfilmjeinek teljesebb körű, még inkább átfogó elemzését, ne felejtjük el, hogy a *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema* evidensen az angol nyelvű filmtudományos közeg részére íródott, amelyben Virginást nem egyetlen, hanem rögtön két kelet-európai filmgyártás műfajfilmjeinek avatott szakértőjeként érheti a megérdemelt elismerés.

Kráncz Bence



## The NECS 2023 Conference – Call for Papers

### Conference Topic: Care

Oslo, The University of Oslo, Blindern Campus

Deadline for submission: **January 31, 2023**

Conference dates: **13-17 June, 2023**

The recently published **Care Manifesto** (2020) defines care as “...our individual and common ability to provide the political, social, material, and emotional conditions that allow the vast majority of people and living creatures on this planet to thrive – along with the planet itself.” Casting a wide net of universal ambitions, care is used here to refer to not only the care given and received within families, or in professional child, elderly and medical care, or the care administered in schools and education. Rather, care is meaningfully extended to privacy, culture, the economy, and, not least, the environment. While screen media does not figure prominently in this definition, it nevertheless plays an important role, not so much by it being in the picture but by providing the frame. From ecomedia to telephilia and from cinematic ethics to surveillance, notions of care underpin many key debates in cinema and media studies. Whether it be caring for people, animals, or the environment – or caring for objects and legacies, we ask: what does “care” allow us to protect and/or preserve? And, conversely, what can be committed, permitted, or excused in the name of care?

Media is crucial in shaping the ways in which care is experienced, practised and understood in today’s societies. When the authors of the manifesto locate the urgency in redressing care in what they call the current “reign of carelessness”, few of us will be hard-pressed for examples in which this reign is articulated in a heavily mediated form. To offer one such instance, when private health insurances now offer ‘customised’ care, which promise ‘tailormade’ policies fitting ‘individual needs’ this supposed responsiveness to personal needs also suggests the abolishment of the principle of the provision of care for all. And yet, examples to the contrary also abound. As the increased focus on sustainability, inclusivity, empathy, and ethics in cinema and media studies indicates, we also live in an age of widespread politico-cultural pushes for care in the face of adversity.

In the spirit of **care-ful** scholarship and politics, thinking and acting, NECS and the Screen Cultures initiative at the Department of Media and Communication, University of Oslo, invite cinema and media scholars to come together to think about care and its implications across film and media history and into the digitally mediated cultures of the 21st century.

For more details see the CFP online:  
<https://necs.org/conference/cfp-2023/>